

「北齊画工」曹仲達の画業について

黄 夏

はじめに

曹仲達は、西域の曹国即ちサマルカンドの北部の人で、北齊（五五〇～五七七）に活躍した画工であるが、絵画作品は伝世していない。曹仲達に関わる文献上の記録については、初唐時代の積彦悛の『後画録』、裴孝源の『貞観公私画史』、道宣の『集神州三宝感通録』（以下『感通録』）、晩唐時代の張彦遠の『歷代名画記』（以下『名画記』）、北宋の郭若虚の『図画見聞志』（以下『見聞誌』）などに見られる。つまり、現存する曹仲達の画業に関わる文献史料は唐・宋時代以降のものである。故に、曹仲達という画家について把握するには、唐・宋時代の知識人の視点によらざるをえない。

道宣は、『感通録』において、阿弥陀仏五十菩薩図^①の粉本が中原に流布してくる過程を述べてから、曹仲達の名に言及して、その腕の高さや彼によって伝模された西方の瑞像が京師の人々に重んじら

れていたことを高く評価している^②。曹仲達に関する記述としては、

『感通録』の記事が現存の文献史料のなかで最も詳しい。

また、曹仲達の画風と作品については、『名画記』、『見聞誌』などに見られる「曹家様」、「曹衣出水」といった評句から、常に西域・天竺系のもとの理解されてきた。拙稿では、諸先行研究を踏まえながら、唐宋時代の文献史料に基づき、あらためて曹仲達に関わる諸問題を考察したいと思う。

一 曹仲達の活躍年代の下限について

曹仲達の具体的な活躍年代については、多くの史料が北齊としているが、北齊王朝は二七年間しかなく、それ以前あるいは以後の曹仲達の活動について把握されていない。それゆえ、曹仲達に関わる情報を改めて検討したい。

『貞観公私画史』や『名画記』によれば、曹仲達は北齊の朝廷の

ために人物画を描いているので、北斉朝廷に出仕した可能性も考えられる。その官職について、彦棕の『後画録』の曹仲達条には「北斉朝散大夫曹仲達」⁽⁴⁾とあり、また、『名画記』卷八、北斉条には「曹仲達（中略）官至朝散大夫」⁽⁵⁾とある。つまり、曹仲達は、朝散大夫という官職に任ぜられたことがある。官職というのは、歴史人物の政治経歴、社会関係、活躍時期などの判定に関わる大変重要な情報である。それで、多くの研究者は、この記述により、曹仲達が朝散大夫に任ぜられた時期を北斉頃のことと推定している。

邱忠鳴氏は、曹仲達は北斉で朝散大夫に任ぜられていたから、敵国である北周の都である長安で壁画を描くことは不可能であり、北周武帝の廃仏の期間をはずしたら、北周末から隋初（五七九年十月～五八四年）に長安において壁画を描いたと述べた。⁽⁶⁾けれども、邱忠鳴氏は、曹仲達の活躍期が隋まで至った論拠を示していない。

『北斉書』、『周書』などの「百官志」には、朝散大夫に関する記録が見つからず、隋以前に朝散大夫という官職が存在したことは確認できない。また、『隋書』卷二八、志二三、百官下における「高祖又採後周之制、置上柱国、（中略）朝散大夫、並為散官、以加文武官之德声者、並不理事」によれば、「朝散大夫」は、隋文帝（五四一～六〇四）の時に設けられた散官であることがわかる。唐代の『通典』卷三四、職官一六にも、「朝散大夫、隋置散官。大唐因之」⁽⁷⁾とあり、つまり、朝散大夫は隋の官職に相違ない。

北斉における曹仲達は腕の高い画工であったが、隋代に入ってから、

彼は何らかのきっかけをもって朝廷に出仕できるようになり、やがて朝散大夫の座に登ったと筆者は考えている。『名画記』によれば、曹仲達より前に「朝散大夫」に任ぜられた画家の記録はなく、曹仲達以後も隋唐を通してただ四人しか存在しなかった。すなわち隋代の閻毗、展子虔と唐代の李思誨、曹元廓である。⁽⁹⁾

朝散大夫という官位について、『隋書』卷二八、志二三、百官下には「内史侍郎、太子右庶子、通直散騎常侍、左右監門郎將、朝散大夫、開国子、為正四品」⁽⁸⁾とあり、正四品の散官である。これは、曹仲達が秀でた画技によって隋の朝廷に認められた証明である。「北斉画工」の曹仲達は、隋時代にならなければ隋代に初めて設けられた正四品の朝散大夫に任ぜられることが不可能であり、したがって彼の活躍期の下限を隋代開皇初期まで下らせることが妥当であると思う。

二 曹仲達の画風について

（一）「曹家様」について

曹仲達の画風については、諸文献においても、多くの先行研究においても、「曹家様」と「曹衣出水」をとともに曹仲達の画風として並称している。⁽¹⁰⁾しかしながら、『名画記』卷二、叙師資伝授南北時代条に「曹創仏事、画仏有曹家様、張家様及呉家様。」⁽¹¹⁾とあるうちの「張家様」「呉家様」は張僧繇と呉道玄の画風であるとしても、

この「曹」は曹仲達のことかどうか、実は明確ではない。

『名画記』巻五、戴顓条には、「其後北齊曹仲達、梁朝張僧繇、唐朝吳道玄、周昉、各有損益。（中略）至今刻画之家、列其模範、曰曹、曰張、曰吳、曰周、斯万古不易矣」とある。⁽¹²⁾すなわち、晩唐時期に至るまで、曹仲達、張僧繇、吳道玄、周昉の画風は画家たちに模範とされたという。

一方、この「曹」は三國の呉（二二二～二八〇）の曹不興という画家の略称であるかもしれない。『名画記』巻二、敘師資伝授南北時代条には「靳智翼師於曹、曹創仏事、画仏有曹家様、張家様及吳家様。（靳智翼は曹に師法する。曹は仏事を創めて、仏を描くことには、曹家様、張家様及び吳家様がある。）⁽¹³⁾とあり、もちろん、唐の靳智翼と曹は直接の師弟関係ではなく、「效法」或いは「師法」というかたちで技法を学んでいた。張彦遠がここにいう曹氏が誰を指すのかはつきり示していないが、『名画記』巻九、唐朝上には、「靳智翼。僧傖云祖述仲達、改張琴瑟。変夷為夏、肇自斯人。」と記している。⁽¹⁴⁾しかし、『後画録』の靳智翼条には、「唐靳智翼、效曹不興、祖述曹公。改張琴瑟、変夷為夏、初是斯人。」とあり、⁽¹⁵⁾『名画記』の記述とほぼ同文ながら、肝腎の人名が異なっている。張彦遠は『後画録』の記述を引用しているが、靳智翼の師法した人を曹不興ではなく曹仲達と認識しているのである。つまり、「曹家様」とは、曹不興の画風とする説と曹仲達の画風とする説の二つが並立しているのである。

「北齊画工」曹仲達の画業について

（二）曹家様に関する両説について

曹不興と曹仲達の画風について、郭若虚の『見聞誌』巻一、論曹呉体法条には、「曹呉二体学者所宗。按唐張彦遠歷代名画記称、北齊曹仲達者、本曹国人、最推工画梵像、是為曹。（中略）曹之筆其体稠量、而衣服緊窄。故後輩称之曰呉帶当風、曹衣出水。又按蜀僧仁顯広画新集、言曹曰昔竺乾有康僧会者、初入呉設像行道、時曹不興見西国仏像画儀範写之、故天下盛伝曹也。（中略）且南齊謝赫云不興之迹、代不復見唯秘閣一龍頭而已。觀其風骨、擅名不虛。（中略）至如仲達見北齊之朝、距唐不遠、（中略）況唐室以上未立曹呉、豈顯寂寡要之談、乱愛賓不刊之論、推時驗迹無愧斯言也。」とある。⁽¹⁶⁾郭若虚は、『名画記』の記録を引用して、さらに蜀僧の仁顯の『広画新集』における曹不興の説をとりあげたが、「曹家様」を曹仲達の画風として認識している。

「曹創仏事」について、長岡龍作氏は「それは曹仲達に起源するものではありえず、遡源すれば、 Gupta 期の中インドの彫刻まで辿れるものであり、仏像制作における常套的な形式となっていることも明瞭である」と述べている。⁽¹⁷⁾しかし、この「創仏事」というのは Gupta 期の中インドの彫刻ではなく、仏教の伝来によって中国においてはじめて仏教図像をつくることである。つまり、この「創」は創建または創始の意味であり、「創仏事」というに相応しい画家は、呉の曹不興のことを示している可能性も浮上する。

確かに、「創仏事」という文言からすれば、「曹家様」は曹不興の

画風のことであるかもしれないが、唐宋時代になると曹不興の作品はすでに伝世せず、残された文献記述によれば、龍の画題が非常に多い。例えば、『古画品録』の曹不興条には、「曹不興五代呉時事孫権呉興人。不興之迹殆莫復伝。唯秘閣一龍而已。」とある。¹⁸また、『貞観公私画史』には、「龍頭様四卷四頭、青溪側坐赤龍盤赤龍図二卷、南海監牧進十種馬図、夷子蛮獸様一卷、右五卷曹不興画二卷。」とある。¹⁹唐代になると、曹不興の作品は幾つか記録されているものの、恐らく後世の人の模倣作であると思われる。それらは『古画品録』の記述と同じように、殆どが龍の主題の絵画である。

黄休復の『益州名画録』巻中、張玄条には、「曹起曹弗興、呉起呉疎。曹画衣紋稠疊、呉画衣紋簡略。其曹画、今昭覺寺孫位戰勝天王是也。」²⁰とあり、「曹家様」を曹不興の画風として認識しているが、南北朝時代までに、曹不興の作品は殆どなくなつたから、この「戰勝天王」という主題はもはや曹不興の画風とすべきではない。また、昭覺寺の成立時期も唐代貞観年間²¹であり、孫位も唐末の画家である。²²この「戰勝天王」は唐または唐以後の作品であろう。

曹不興の「創仏事」に関連する記事としては、『見聞誌』に引用される『広画新集』によれば、昔天竺から康僧会という僧が呉にやって来て像を設けて行道をした。その時、曹不興は西国の仏像を見て、それを儀範として写したという。『高僧伝』巻一、康僧会条によれば、康僧会はもと西域の康国の僧人であり、その後家族とともにインドに遷った。その後、康僧会はさらにインドから交趾

(ベトナム)へ遷つたという。²³すると、この「西国仏像」は康僧会がもたらした西域・天竺系の仏像或いは仏画の粉本であろう。

但し、『見聞誌』は北宋の文献であり、曹不興の時代とはかなり離れてしまう。また、『感通録』の序では類似の康僧会の話に言及しているのに、曹不興との関係は見出せない。²⁴また、若しこの記述が真実であつたとしても、曹不興によつて写された儀範が西域・天竺系であつたということが認められるにすぎない。

一方、曹仲達の仏教絵画に関わる記述は多く、特に『感通録』巻中、三七縁に見える「曹仲達者(中略)伝模西瑞京邑所推。故今寺壁正陽皆其真範(曹仲達というもの(中略)に伝模された西(域の)瑞(像)は京師の人々に高く評価されていた。故に、今の寺院の南壁(の壁画)はみなその(曹仲達の)儀範(に従つて描かれている)のである。」という文言によれば、道宣(五九六―六六七)の時代まで、長安の寺院にはまだ多くの曹仲達の描いた壁画が遺つていた。したがつて、唐代の知識人たちは実際に曹仲達の壁画について吟味できたはずである。それらの壁画の画風を「曹家様」と認識されたとしても不思議ではない。ここにいう「西瑞」の「西」とは西国あるいは西域であり、「瑞」は瑞像即ち仏像の美称である。つまり、「西瑞」とは西方あるいは西域の瑞像を言うのであろう。

以上に見てきたように、曹仲達も曹不興も西域の仏像と関係をもっているものの、曹不興の絵画作品は南北朝時代の時点で僅かに一点の龍図が残つただけである。一方、曹仲達はより多くの寺院

壁画を描いて名高い画家とされていた。道宣はともかく、張彦遠や郭若虚たちが目にした「曹家様」とは、曹仲達の作品ではなかろうか。

(三) 「曹衣出水」について

『見聞誌』巻一、論曹呉体法条に初めて「曹衣出水」という言葉が出てくる。⁽²⁶⁾恐らくそれは宋代に成立した言葉であり、水から出たばかりの着衣が体軀に貼りついたような造形表現を指す。

曹仲達の画業に関する宋以前の記述といえは、『後画録』には「竹樹山水、外国仏像、今古殊絶。(竹林樹木、山水、外国仏像は、今古においても殊絶である。)」とある。⁽²⁶⁾しかし、「外国仏像」の外国はいったい何処のことなのか明確ではない。そもそも仏像が西域、天竺に由来したものであることはことわるまでもないので、ここでわざわざ「外国仏像」と強調している理由は、恐らく、「中国仏像」いわゆる漢民族化された仏像との区別を示すためではなかろうか。

また、『感通録』や『名画記』には曹仲達の画業の内容を指す語として「梵迹」、「西瑞」、「梵像」という語句が見える。「梵迹」とは、天竺の事物という意味であろうが、特に仏教に関係する主題をいうものと思われる。⁽²⁷⁾「西瑞」とは前述のように西方あるいは西域の瑞像という意味であろう。「梵像」も天竺の仏像と理解してもよい。

「西」や「梵」の地域性を見れば、曹仲達の作品は間違いなく西域や天竺と関係している。『名画記』巻八、曹仲達条における「北齊

最称工能画梵像」という文からは、曹仲達が北齊の最も優れた画工として西域・天竺の仏教尊像を描いたとわかる。

「曹衣出水」の特徴について、『見聞誌』には「曹之筆其体稠疊、而衣服緊窄。」とあり、『益州名画録』には「曹画衣紋稠疊」とある。

これは、山東省青州から出土した北齊時代の石仏(図1)に見られる稠密な衣文線を想起させる。⁽²⁹⁾また、『感通録』で曹仲達との関係が示唆されている阿弥陀仏五十菩薩図の現存作例を見ると、いずれも中尊の阿弥陀仏は、通肩式の袈裟に稠密な衣文線が表されていることが、目立った特徴である。例えば、最も早い作例である四川省梓潼臥龍山千仏岩における貞観八年(六三四)銘のある三号龕(図2)の中尊阿弥陀仏がある、⁽³⁰⁾これは曹仲達よりも数十年後の作品である。また、同じ貞観年間(六二七〜六四九)の綿陽市碧水寺の一



図1 北齊時代(五五〇~五七七)
石彫仏立像(青州博物館所蔵)



图2 梓潼县卧龙山千仏岩三号龕（部分）



图3 綿陽市碧水寺一九号龕（部分）



图4 通江县千仏崖六号龕（部分）



図5 敦煌莫高窟三三二窟東壁南側（部分）



図6 法隆寺金堂第六号壁（部分）



図7 重慶市潼南県千仏寺二九号龕（部分）



図8 梁代（五〇二～五五七）
石彫仏立像（四川博物院所蔵）

九号龕（図3）の中尊⁽³¹⁾、龍朔三年（六六三）銘の通江県千仏崖の六号龕（図4）の中尊⁽³²⁾もみな同じ緊密な衣紋線のある通肩式の袈裟を着している。また、敦煌莫高窟の三三二窟東壁南側の壁画（図5）の中尊や奈良法隆寺金堂の六号壁画（図6）の中尊もみなこのような形式である。⁽³³⁾さらに、晩唐になっても、このような表現が確認でき、例えば重慶市潼南県千仏寺の二九号龕（図7）の中尊も同じ形式である。⁽³⁴⁾

このような表現はガンダーラの仏像とも類似していて、中国の南朝仏像（図8）にもよく見られる形式である。⁽³⁵⁾「曹衣出水」は、宋人が曹仲達の作品のありさまを見た感覚ではなかろうか。それでは、いったい曹仲達はどんな絵画修行の環境や背景をもってこのような画風を学んできたのだろうか。

三 曹仲達の師弟関係について

曹仲達の師弟関係については、『名画記』に関わる各訳注や研究論文においてしばしば言及されているが、諸氏の見解は一致していない。そのため、ここで曹仲達の師弟関係を再検討しておきたい。

『名画記』巻二、敘師資伝授南北時代条には、「曹仲達師於袁⁽³⁶⁾」とあり、同書の巻八、北齊条には「僧棕云曹師於袁、氷寒於水。」⁽³⁷⁾とある。それらによると、曹仲達は袁氏という人物に師事したことがわかるが、この袁氏の全名については明白ではない。

一部の研究者は、曹仲達は劉宋（四二〇～四七九）の袁倩或は北周の袁子昂を師とすると理解している。『名画記』巻二の「袁氏」について、小野勝年氏は訳注において、この袁氏を袁倩と記している。⁽³⁸⁾また長廣敏雄氏も訳注の中で袁氏を袁倩と述べている。⁽³⁹⁾岡村繁氏も訳注にて袁氏を袁倩と記している。⁽⁴⁰⁾

袁倩については、『名画記』巻六、袁倩条には、「袁倩中品上。謝云北面陸氏、最為高足、象人之妙、亜美前修、但守師法」とあり、袁倩は陸探微の最も優れた弟子とし、人物画をよくし「張暢等像」、「麻紙豫章王像」、「豫章王宴賓図」などを描いたことがわかる。⁽⁴¹⁾王恵民氏は袁倩は五世紀中後期の人物であると推定している。⁽⁴²⁾けれども、張暢と豫章王の劉子尚について、『宋書』巻五九、列伝一九、張暢伝によれば、彼は大明元年（四五七）に亡くなったことがわか

る。⁽⁴³⁾ また、『宋書』卷八〇、列伝四〇、孝武十四王によると、劉子尚は孝建三年（四五六）の頃が六歳、大明五年（四六一）に豫章王に封じられて、十六歳ころ（四六六）の時に皇后の命令を称す宋太宗の劉彧に自殺を命じられたことがわかる。⁽⁴⁴⁾ この二人の生没年あるいはモデルの活躍年代を鑑みると、袁倩は四六六年前にすでに劉宋朝廷のために人物画を描き始めたことになるが、その活躍期の前に絵画修行の年月があることを考慮すると、袁倩は五世紀の前期の人と考えて差し支えない。そうすると、北斉・隋代まで活躍した曹仲達は袁倩に師事できた可能性はなくなる。

一方、谷口鉄雄氏は、『名画記』卷二の「袁氏」について、「北周の袁子昂の誤りか」と述べている。⁽⁴⁵⁾ また、『名画記』卷八の「袁氏」について、長廣敏雄氏は「この『袁』は従来、梁の袁昂と解したが、これは誤りで、袁子昂が正しい。袁子昂は北周のひとといわれるが、曹仲達は北斉、北周時代を通じて制作したとおもわれるから、袁子昂が師範であつてもおかしくない」と主張する。⁽⁴⁶⁾ ただ、その根拠については述べていない。『後画録』、『貞観公私画史』、『名画記』の記録によると、袁子昂は北周末から隋まで活動し、隋代の鄭法士に師事して、隋の空観寺、恩覚寺において壁画を描いたことがわかる。⁽⁴⁷⁾ そうであれば、曹仲達よりやや遅れて活躍したようであり、北斉における随一の画工で隋代には朝散大夫となった曹仲達とは力量にも差があつたと見られることから袁子昂に師事したとは考え難い。

他方、小野勝年氏は『名画記』卷八の「袁氏」について袁昂とす

る。⁽⁴⁸⁾ 羅世平氏は「袁昂は南斉から梁に入り、大同六年になくなり、『梁書』には記録がある」と述べている。⁽⁴⁹⁾ 『梁書』卷三一、列伝二五、袁昂伝には、「袁昂字千里、陳郡陽夏人（中略）大同六年（五四〇）薨、時年八十」⁽⁵⁰⁾とあり、袁昂の活躍期は南朝の宋から梁までわたっているのがわかる。邱忠鳴氏もこの袁氏を袁昂と理解している。⁽⁵¹⁾

けれども、袁昂について『梁書』卷三一、列伝二五、袁昂条には、ほとんど彼の職歴や政治経歴を記すばかりで、その書画についてはほとんど言及していない。それゆえ、袁昂は書画とは関係がないように思いがちである。実際、長廣敏雄氏は、『梁書』同伝ともにこのひとの学芸、書画の才について一言も記さない」と述べて、『名画記』の袁昂は梁の項からけずり、北周の袁子昂と改めるべきだろう」と指摘している。⁽⁵²⁾

ところが、梁の普通四年（五二三）二月に尚書令に任ぜられた袁昂は、梁武帝の勅命に従って『古今書評』を作ったという。すなわち張彦遠の『法書要録』卷二所収の『古今書評』には、「普通四年二月五日内侍中尚書令袁昂啓」⁽⁵³⁾とある。この『古今書評』の文面により、袁昂という人の書に対する鑑賞力は拔群であつたことがうかがえる。『梁書』卷三一の袁昂条に「普通三年（五二二）為中書監丹陽尹。其年進号中衛將軍復為尚書令」⁽⁵⁴⁾とあり、同じ袁昂という名はともかく、この「尚書令」という官職及び任命時期からすると、『古今書評』を編纂する袁昂と『梁書』の袁昂は同一人物だと考えられる。袁昂は書に独自の見識を持っていたとすれば、絵画の経験

も持っていた可能性がある。

これらのことから、筆者は袁昂とする説に賛同する。そうすると、曹仲達は北斉で名を上げる前に、南朝で絵画を勉強していた可能性が見えてくる。

曹仲達の師弟関係について、上記の「袁氏」以外にも、『後画録』の曹仲達条には、「北斉朝散大夫曹仲達、師依周研」、「斉周曇妍、師塞北勒、授曹仲達、方韓則有余、比曹則不足」⁽⁵⁵⁾とある。邱氏は、「師」と「授」は対応する字句であるため、周曇妍は塞北勒に師事して、曹仲達に伝授したと主張している⁽⁵⁶⁾。けれども、『名画記』巻二には、「周曇妍師於曹仲達」⁽⁵⁷⁾とあり、逆に周曇妍が曹仲達を師としたことが理解できる。長廣氏は「周曇妍は曹仲達を師とする」と訳しており、岡村氏も同様に周曇妍は曹仲達を師とすることと訳している⁽⁵⁸⁾。けれども、『後画録』の周曇妍条の前には「斉」の一字だけが記されていて、恐らく、北斉と区別して南斉の出自を示したものである。また、『名画記』における周曇妍は南斉条に記載されている。そうであれば、周曇妍はどうやって曹仲達に師事するか。長廣敏雄氏は「ここでは周曇妍が「曹仲達に教わった」と述べるので、周曇妍は北斉の地で曹仲達の教えを受けたのではないか」と推定しながら、『名画記』巻七、南斉に載せた理由はわからない」と述べている⁽⁶⁰⁾。『後画録』に載る周研の詳細は不明であるが、常に周曇妍と同一視されている⁽⁶¹⁾。

若し曹仲達が周曇妍を師としたことが成立するならば、南斉の周

曇妍は梁に入らなければならない。また、曹仲達の生年を南斉に遡らせる必要もある。しかし、そのような記述は存在しない。また、前章で述べた曹仲達の活躍期の下限を考えると、彼が南斉の周曇妍を師とした可能性は極めて低い⁽⁶²⁾。

以上の検討から、曹仲達は梁の尚書令となった袁昂に師事していたと推定するのが最も妥当と考える。

四 曹仲達の学画の淵源について

前章で考察したように梁代の尚書令であった袁昂という人物を師としたとすれば、曹仲達はいわゆる南朝系の画風に連なるということになる。そこで、本章では曹仲達の画風の淵源を検討したい。

袁昂については、『名画記』には「頗善画」と記録されている⁽⁶³⁾だけである。他の事績は不明であるが、袁昂の師弟関係について、『名画記』巻二、叙師資伝授南北時代条には「袁昂師於謝、張、鄭」⁽⁶⁴⁾と記されていて、謝赫、張僧繇、鄭法士を師としたことがわかる。けれども、梁の袁昂が隋代に活躍した鄭法士を師としたことについて、長廣氏は「原文中疑問なのは、梁の袁昂の師が謝赫・張僧繇はよいとして「鄭」すなわち隋の鄭法士を師に加えることである、巻八、鄭法士評伝の彦遠自注にも同じ記事がある。隋には鄭法士を師とする別の袁昂の名は記録にない。この袁昂は梁人としなければならぬから、この個所の「鄭」は除くべきだろう」と述べている⁽⁶⁵⁾。筆者

も長廣氏の説に賛同する。

筆者は、曹仲達は袁昂に師事したことで、直接的あるいは間接的に謝赫と張僧繇からも影響を受けた可能性が大きいと考える。そこで、曹仲達の画風について解明するため、袁昂が師とした謝赫、張僧繇の事績から、曹仲達の画風の淵源を探ろう。

(一) 謝赫からの影響

謝赫の中国絵画に対する最も大きな貢献は、「画の六法」という理念の提起と、『古画品録』において歴代の画家を分類して、その作品や画風を評論したことである。⁽⁶⁶⁾それは謝赫の絵画技法と鑑賞能力の高さの証明である。⁽⁶⁷⁾

姚最は『続画品録』の謝赫条において、「写貌人物不俟对看、所須一覽便工操筆、点刷研精意在切似。目想毫髮皆亡遺失。麗服靚粧隨時變改、直眉曲嚬与世事新。別体細微多從赫始。遂使委巷逐末、皆類効顰。至於氣運精靈、未窮生動之致。筆路纖弱、不副雅壯之懷。然中興以後、象人莫及」と述べている。⁽⁶⁸⁾これによれば、謝赫は人物像を描く時、長時間対象を観察しなくても、一覽するだけでその特徴をとらえ、見事に再現することができたという。当時、謝赫の絵画作品は人気が高く、その技法も広く流行っていて、氣韻生動に乏しいという弱みまでも模倣された。それでも中興以後、⁽⁶⁹⁾謝赫の人物画の写実に及ぶ者はなかったという。

一方、『名画記』巻七の謝赫条には、「謝赫中品下、姚最云（中略）

「北齊画工」曹仲達の画業について

安期先生図伝於代」とあり、張彦遠は謝赫の品級を中品下に位置づけ、『続画品録』の記述を引用して晩唐まで伝世していた「安期先生図」という作品を紹介している。現在、謝赫の絵画作品は伝存していないものの、「画の六法」と『古画品録』の撰述により、彼は優れた絵画評論家かつ人物画家であったと言つてよい。

袁昂はこの謝赫に師事することによって、豊富な書画の鑑賞眼を身につけたのであろう。この評価の経験がその後の『古今書評』の撰述にもたいへん役に立ったかもしれない。そして、曹仲達は、この袁昂の学画の淵源のおかげで、間接的に謝赫から影響を受け、絵画技法や鑑賞の素養を身につけたかもしれない。

(二) 張僧繇からの影響

『名画記』巻二、論顧陸張呉用筆条には、「張僧繇点曳斫拂、依衛夫人筆陣図、一点一画、別是一巧。鉤戟利劍森森然、又知書画用筆同矣。」とある。⁽⁷¹⁾ここでの『筆陣図』というのは、晋の衛夫人が撰述した書の筆法に関する文献であり、その後、王羲之は『題筆陣図後』を作った。⁽⁷²⁾つまり、その点、曳、斫、払という書き方は書の筆法であり、張僧繇はそれを自分の絵画に運用したという。

袁昂は張僧繇に師事したことで、書法についての認識も身につけた可能性が考えられる。後に袁昂が『古今書評』を撰述したわけであるが、彼が書に対する見識を持っていたのも不思議ではない。且つ『名画記』巻二、論顧陸張呉用筆条には「故知書画用筆同法（中

略) 又知書画用筆同矣⁽⁷³⁾、とありすなわち絵画と書の表現方法や鑑賞方法には通じるところが多い。

また、張僧繇の絵画と西域・天竺との関連をうかがわせる記事として、『名画記』巻七、張僧繇条に、「又画天竺三胡僧。因侯景乱、散圻為二。後一僧為唐右常侍陸堅所宝。堅疾篤、夢一胡僧告云、我有同侶、離圻多時。今在洛陽李家。若求合之、当以法力助君。(張僧繇は) また天竺の二胡僧を描いた。侯景の乱により、散じて二つに分かれてしまった。後に一僧〔の画〕は唐の右常侍の陸堅が所蔵していた。堅の病が重くなったとき、夢に一人の胡僧が現れ、「私には同侶がいるが、離れ離れになって既に久しい。今は洛陽の李家にいますという。もしこれを求めて〔二僧の画を〕合することができれば、必ずや法力で君を助けよう」と告げた。」とある。張僧繇は天竺の胡僧の姿かたちをあまりにも生き生きと再現したため、その絵画作品を所蔵した陸堅の夢に、胡僧がありありと現れたという逸話である。

唐代の許嵩の『建康実録』巻一七、高祖武皇帝条には、「大同三年置一乗寺、西北去県六里(中略)寺門遍画凹凸花、代称張僧繇手迹、其花乃天竺遺法、朱及青緑所成、遠望眼暈如凹凸、就視極平、世咸異之、乃名凹凸寺。」とある。⁽⁷⁴⁾張僧繇が描いた「凹凸花」というものを「天竺遺法」と説明している。唐の知識人にとって張氏の「凹凸花」の画法は中原地域の絵画技法とは異質なものに映り、それゆえ天竺遺法と呼ばれることになった。

張僧繇の壁画について、姚最の『続画品録』の張僧繇条には、「善図塔廟、超越群公、朝衣野服、古今不失、奇形異貌、殊方夷夏、実参其妙。」とあり、⁽⁷⁵⁾張僧繇の壁画技法は大勢の名画家を超えており、古今の朝廷の服装や民間の衣服を間違ひなく描くことができて、国や民族を問わず人物を完璧にあらわすことができたという。だからこそ、天竺の胡僧の風貌を生き生きと描いたことも怪しむに足りない。

袁昂は張僧繇に師事して、その書の筆法や天竺遺法の良き薰陶を受けた可能性が高い。また、袁昂は、張僧繇の作品の一部を収蔵できたはずである。こうしたことから、曹仲達は師の袁昂を通じて間接的に張僧繇の西域・天竺の画法の影響を受けた可能性があるのではなからうか。その後、曹仲達が「西瑞」を表現するに際して、こうした師の系脈から受け続いだ西域・天竺の画風は不可欠なものとなる。

謝赫、張僧繇、袁昂はみな南朝の人物であり、特に謝赫、張僧繇は南朝画壇において随一の人材であった。曹仲達が袁昂に師事したということは、いわば南朝画壇の精髓に接することと等しく、そのようにして曹仲達は南朝画風の影響を受けたと推定される。

五 「伝模西瑞」について

道宣は、『感通録』において「伝模西瑞京邑所推」と曹仲達の画

業を賛美している。この「伝模」とは「画の六法」のなかの「伝移模写」あるいは「伝模移写」と同じ意味であると考える。⁽⁷⁸⁾

「画の六法」について、謝赫の『古画品録』には、「六法者何。一気韵生动是也。二骨法用筆是也。三應物象形是也。四随類賦彩是也。五經営位置是也。六伝移模写是也」と説明している。⁽⁷⁹⁾このうち「伝移模写」について、宇佐美文理氏は、『後漢書』蔡邕伝の「摹写」、『漢書』師丹伝の「模写」、『晋書』左思伝の「伝写」を引用して注釈し、この三つの用例から、「伝移模写」の一部の意味がわかる。則ち「臨書」のような方法であり、文字の転写或いは文字の流布を行うものである。「臨書」以外に、「伝模」は寺院壁画の作成、粉本の複製と流布、仏像の彫刻に関わる。そこで以下では、他の関連文献を挙げながら、「伝移模写」という技法について検討したい。

「伝模」の「伝」とは伝写の意味である。『唐朝名画録』の閻立本条には、「嘗奉詔写太宗御容、後有佳手伝写于玄都觀東殿前間（後略）」とあり、⁽⁸¹⁾ここでいう伝写とは複製の意味であろう。

また、『古画品録』第五品、劉紹祖条に「善於伝写、不閑其思。至於鼠雀、筆記歷落、往往出羣、時人為之語、号曰移画。」とあり、⁽⁸²⁾「伝写」を善くする劉紹祖の鼠雀の絵は拔群で、精緻でまるで稿本からうつしたようであることから、「移画」と呼ばれていたことがわかる。ここに見える「善於伝写」とは、優れた絵画を描く一つの条件であると考ええる。

また、『宣和画譜』卷四、道积四、孫夢卿条に「孫夢卿字輔之、

「北齊画工」曹仲達の画業について

東平人也。工画道积、学呉生而未能少変。其後伝移呉本、大得妙処。至数丈人物本施寛闊者、縮移狭隘、則不過数寸、悉不失其形似、如以鑑取物、見大小遠近耳。覽者神之、号称孫脱壁、又云孫呉生。」とあり、⁽⁸³⁾五代宋初の孫夢卿は呉道玄の稿本を「伝移」したのおかげで、寺院壁画を描く時にモチーフの形を自在に大きくしたり小さくしたりしても、壁画粉本の形が崩れるということがなく、まるで鏡でものを映すようであったという。ここでいう「伝移」は、絵画の練習だけでなく、実際の壁画の制作にも用いる技法であった。

「伝模」の「模」とは、「模倣」や「模写」の意味である。『後画録』の孫尚子条には、「隋孫尚子、師模顧、陸、骨气有余。至于鬼神、性多偏擅。婦人亦有風態。（隋の孫尚子は、顧愷之、陸探微の画法を模倣し、〔孫の絵画には顧、陸の画法の〕骨气が残っている。）」とあり、⁽⁸⁴⁾ここでいう「模」は、模倣あるいは絵画の勉強の方法である。

それから、『北史』卷八二、列伝七〇、冀儁条には、「冀儁字僧儁（中略）性沈謹。善隸書、特工模写。（冀儁のこと。字は僧儁とい（中略）性格は沈着、謹慎であった。隸書を善くし、特に模写が上手である。）」とあり、この「模写」は臨書の意味であろう。『名画記』卷一、叙画之興廢条に「天后朝張易之奏召天下画工、修内庫画。因使工人各推所長、銳意模写、仍旧装楷、一毫不差。」とある。⁽⁸⁶⁾「模写」は、従来の書画の訓練方法の一つとして、形と技法の認識を強めることを重視する。ここに見える「模写」は、絵画の原作を対照

しながら、その様子を忠実に描く、いわゆる複製のようなことである。

また、人物画を描くに際して、「模写」という語も用いられている。『益州名画録』巻下、能格下品七人の宋芸条に「宋芸蜀人也。攻写真。王蜀時充翰林写貌待詔。模写大唐二十帝聖容、及当時供奉道士葉法善、禪僧一行、沙門海会、内侍高力士於大聖慈寺玄宗御容院上壁。」とある。⁽⁸⁷⁾宋芸の翰林写貌待詔という肩書は、人物画に従事する官職である。彼が大聖慈寺における玄宗御容院の上壁に、唐の二十帝の聖容などを描いたという。これによれば、やはり、人物像を忠実に描くことも「模写」と呼ばれている。

仏像彫刻の場合でも「模写」という用語が見られる。『統高僧伝』巻二九、釈住力条には、「自竭身資、以栴檀香木模写瑞像並二菩薩不久尋成同安閣内。」とある。⁽⁸⁸⁾つまり、仏像を複製或いは模刻する場合、即ち原作に基づいて彫刻する時にも「模写」という語が用いられている。

道宣は『感通録』巻中の阿弥陀仏五十菩薩縁の末尾で、曹仲達の「伝模西瑞」の事績を紹介している。したがって、やはり曹仲達における「伝模」とは、阿弥陀仏五十菩薩図という作品の流布と関係しているのとみなくてはならない。他の類似的記述例を挙げれば、『見聞志』巻五、八駿図条には、「至唐貞観中、勅借魏王泰、因而伝模於世。」とあり、⁽⁸⁹⁾この伝模は単に複製の意味という意味だけでなく、世の中に流布する方法としている。また、『画継』巻六、劉宗道条

には、「毎作一扇、必画数百本、然后出货、即日流布。実恐他人伝模之先也。」とあり、⁽⁹⁰⁾他人に伝模されないように、数百本の扇面をいちどきに流布したというのである。

「伝模移写」の意義ないし位置づけについては、張彦遠は「至於伝模移写、乃画家末事。然今之画人、粗善写貌、得其形似、則無其气韵、具其彩色、則失其笔法。豈曰画也、嗚呼今之人、斯芸不至也。」と述べている。⁽⁹¹⁾つまり、張彦遠にとって、当時の画家は顔の描き方だけうまくて、単に「形似」だけで気韻は無く、色彩はあっても筆法を失っていて、絵画とは言えないといい、「伝模移写」といえば、すなわち画家の末事である」と手厳しい。

確かに、「画の六法」における「伝模移写」の順位は最後であるものの、これは決して「末事」の意味ではない。六法を備える画家は少ないが、全部うまく把握できるいわゆる「六法精備」と記される画家は張僧繇だけである。⁽⁹²⁾

曹仲達は「伝移模写」で寺院壁画に優れる腕を発揮したので、彼に伝模された「西瑞」は京師の人々に重んじられ、「北齐最称工」と称賛されたのである。このことからすれば、南北朝の画家にとつて、六法の一つでも極めれば、優れた画家と称されるに足るのであった。恐らく張彦遠は壁画技法の「伝移模写」の重要さを等閑視して、単に「形似」に過ぎないと判断していると、筆者は考えている。

結び

実は、筆者の本来の関心は、阿弥陀仏五十菩薩図という特異な主題の作品群にある。この主題について詳述した道宣の『感通録』に、曹仲達がこの主題に関わることが示唆されていることから、曹仲達についてあらためて検討を試みたものである。

まず、諸史料によって、一部の先行研究で北斉の官職と認識されていた「朝散大夫」の成立年代を再考し曹仲達の活躍期の下限を隋代開皇初期と推定した。

それから、「曹家様」という画風の帰属問題について改めて考察して、唐宋時代の知識人が目にしたのはやはり曹仲達の作品にほかならないから、「曹家様」とは曹仲達の画風を指すと認識してよいと論じた。また、『後画録』、『感通録』、『名画記』における「外国仏像」、「梵迹」、「西瑞」、「梵像」という語句から、「曹衣出水」という評句を西域・天竺系の形式のことと推定し、その形式が巴蜀地域に現存する阿弥陀仏五十菩薩像にも見られることを簡単に指摘した。

また、曹仲達の師弟関係に注目して、彼の活躍期の下限などの情報を踏まえて、日中の研究者の諸説を再検討した。その結果、曹仲達は梁の袁昂に師事した可能性と、南斉の周曇妍とは関係がないことを提示した。

さらに、袁昂が師事した南朝画壇の謝赫や張僧繇の事績から、曹仲達が南朝画風から影響を受けた可能性を推測した。なかでも、西域・天竺の画風にも長けた張僧繇からの系譜を通して、そうした画風を受容した可能性を示した。

最後に、『感通録』にある「伝模西瑞」という語句について、「伝模」という技法は「画の六法」の「伝移模写」と繋がるものであり、曹仲達においてはそれが阿弥陀仏五十菩薩図の流布に関与したことを意味すると論じた。ついでに付け加えれば、「伝移模写」を張彦遠が「末事」であるとしたのは、その重要性の認識を欠いたものと言わなくてはならない。

注

(1) 本稿では、『感通録』巻中の三七縁の名称に従って「阿弥陀仏五十菩薩」と記す。また、四川臥龍山千仏岩三号龕の貞観八年（六三四）の造像銘文には「阿弥陀仏五十二菩薩像」と記されている（王惠民「一仏五十菩薩図源流考」『麦積山石窟芸術文化論集』上冊、蘭州大学出版社、二〇〇四年）五三二～五三五頁。

(2) 『感通録』巻中、三七縁「隋文開教。有沙門明憲。從高齊道長法師所得此一本。說其本起興伝符焉。是以図写流布遍於宇内。時有北斉画工曹仲達者。本曹国人善於丹青妙尽梵迹、伝模西瑞京邑所推。故今寺壁正陽皆其真範。」（『大正蔵』五二冊）四二二頁a～b。

(3) 『貞観公私画史』「齊神武臨軒対武騎図二卷、慕容紹宗像一卷、弋獵図一卷、斛律明月一卷、盧思道一卷、名馬様一卷、右七卷、曹仲達画六卷、是隋朝官本」（『中国画学全書』（二）、上海書画出版社、一九九三年）一七四頁。『歷代名画記』巻八、北斉、曹仲達「盧思道、斛律明月、慕容紹宗等像、

弋獵圖、齊武臨軒對武騎名馬圖伝於代」〔『画史叢書』第二冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕 九七頁。

(4) 『後画録』〔『中国画学全書』(一)、上海書画出版社、一九九三年〕 一七八頁。

(5) 『名画記』〔『画史叢書』第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕 九七頁。

(6) 邱忠鳴「曹仲達与『曹家樣』研究」〔『故宮博物院院刊』第五期、二〇〇六年〕 八九～九〇頁。

(7) 『通典』(中華書局、一九九二年) 九三七頁。

(8) 隋文帝の仏教再興によつて仏教絵画に従事する曹仲達があらためて重要視されたことも考えられる。

(9) 『名画記』卷八、隋「展子虔中品下、歷北齊、周、隋、在隋為朝散大夫、帳内都督。」、『名画記』卷八、隋「閻毗、榆林盛樂人、(中略)官至朝散大夫。」、『名画記』卷九、唐「李」思誨、即林甫之父也。善丹青、任朝散大夫、揚州參軍。」、『名画記』卷九、唐「曹元廓、天后朝為朝散大夫、左尚方令」〔『画史叢書』第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕 九七、九八、一一一、一一二頁。

(10) 宿白「青州龍興寺所出仏像的幾個問題——青州城与龍興寺之三」〔『文物』一〇期、一九九九年〕 五三頁。

(11) 『名画記』〔『画史叢書』第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕 二〇頁。

(12) 『名画記』〔『画史叢書』第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕 七五頁。

(13) 『名画記』〔『画史叢書』第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕 二〇頁。

(14) 『名画記』〔『画史叢書』第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕 一〇六頁。

(15) 『後画録』〔『中国書画全書』(一)、上海書画出版社、一九九三年〕 一七

八頁。

(16) 『見聞誌』〔『画史叢書』第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕 一〇頁。

(17) 長岡龍作「仏像表現における「型」とその伝播——平安初期菩薩形彫刻に関する一考察」〔『美術研究』三五一期、一九九二年〕 一八五頁。

(18) 『古画品録・続画品録』(人民美術出版社、一九五九年) 七頁。

(19) 『貞観公私画史』〔『中国書画全書』(一)、上海書画出版社、一九九三年〕 一七二頁。

(20) 『益州名画録』(四川人民出版社、一九八二年) 六〇頁。

(21) 王衛明「大聖慈寺画史叢考・唐五代宋時期西蜀仏教美術發展探源」(文化芸術出版社、二〇〇五年) 三六頁。

(22) 孫位について、『益州名画録』卷一、逸格には、「孫位者、東越人也。僖宗皇帝車駕在蜀、自京入蜀、号会稽山人(中略)昭覺寺休夢長老請画浮瀝先生、松石、墨竹一堵、仿潤州高座寺張僧繇戰勝一堵」とある(四川人民出版社、一九八二年、一〇頁)。また、『宣和画譜』卷上には、「孫位、会稽人也。僖宗幸蜀、位自京入蜀、称会稽山人(中略)位因潤州高座寺張僧繇戰勝天王本筆之。画成、矛戟森嚴、鼓吹憂擊、若有声在縹緲間。」とある(『中国書画全書』(二) 上海書画出版社、一九九三年、六八頁)。そうすれば、この「戰勝天王」は曹不興の画風に基づいて描いたものではない。

(23) 『高僧伝』〔『大正蔵』五〇冊〕 三二五頁a。

(24) 『感通録』〔『大正蔵』五二冊〕 四一〇頁b。

(25) 『見聞誌』〔『画史叢書』第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕 一〇頁。

(26) 『後画録』〔『中国書画全書』(一)、上海書画出版社、一九九三年〕 一七八頁。

(27) 榮新江「粟特祇教東伝過程中的転化——從粟特到中国」〔『中古中国与外来文明』三聯書店、二〇〇一年〕 三〇四頁。榮氏は、『名画記』と『貞観公私画史』における曹仲達の記述は仏教絵画と関係がないと主張している。

けれども、『名画記』には「北齊最称工能画梵像」とあって、また、『後画録』には「外国仏像」とあり、『感通録』には「伝模西瑞京邑所推」とあるため、やはり曹仲達と仏教絵画の関係は密接である。

- (28) 『名画記』（『画史叢書』第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年）九七頁。
- (29) 夏名采等「青州龍興寺仏教造像窖藏清理簡報」（『文物』二期、一九九八年）。
- (30) 仇昌仲「梓潼臥龍山千仏崖摩崖造像」（『四川文物』第二期、一九九八年）四二～四三頁。
- (31) 于春等「四川綿陽市碧水寺摩崖造像的相關問題」（『四川文物』第三期、二〇〇九年）七三～七九頁。
- (32) 胡文和『四川道教佛教石窟芸術』（四川人民出版社、一九九四年）一一二頁。
- (33) 内藤藤一郎『法隆寺壁画の研究』第一分冊（東洋美術研究会、一九三二年）一二三～一二八頁。
- (34) 重慶市文化遺產研究院「重慶潼南鼎山寺摩崖造像清理簡報」（『考古』二期、二〇一三年）四六～五〇頁。
- (35) 袁曙光「四川省博物館万仏寺石刻造像整理簡報」（『文物』一〇期、二〇〇一年）一九～三八頁。
- (36) 『名画記』（『画史叢書』第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年）一九二頁。
- (37) 『名画記』（『画史叢書』第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年）九七頁。
- (38) 小野勝年『歷代名画記』（岩波書店、一九三八年）五〇頁。
- (39) 長廣敏雄『歷代名画記1』（東洋文庫、一九七七年）。
- (40) 岡村繁『歷代名画記訳注』（上海古籍出版社、二〇〇二年）八〇頁。
- (41) 『名画記』（『画史叢書』第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年）八一頁。

(42) 王惠民「西方淨土變形式的形成過程与完成時間」（『敦煌研究』第三期、二〇一三年）七七頁。この袁倩条の前に謝莊という人物の記録があつて、『宋書』卷八五列伝四五には「謝莊字希逸、陳郡陽夏人（中略）泰始二年（四六六）卒、時年四十六、追贈光祿大夫」（中華書局、一九七四年、二一六七、二一七七頁）とあり、王惠民氏はこの謝莊の生没年によると、袁倩は五世紀中後期の人物であると推測している。

- (43) 『宋書』卷五九、列伝一九、張暢伝「大明元年（四五七）卒官、時年五十」（中華書局、一九七四年）一六〇六頁。
- (44) 『宋書』卷八〇、列伝四〇、孝武十四王「孝建三年（四五六）、年六歳、（中略）子尚時年十六」（中華書局、一九七四年）二〇五九頁。
- (45) 谷口鉄雄『校本歷代名画記』（中央公論美術出版、一九八一年）二二六頁。
- (46) 長廣敏雄『歷代名画記2』（東洋文庫、一九七七年）一一八頁。
- (47) 『後画録』「周袁子昂、稟訓鄭公、殆無失墜」（『中国画学全書』（二）、上海書画出版社）一七八頁。『歷代名画記』卷三、記西京外州寺觀画壁「空觀寺、仏殿南面東西門上、袁子昂画」（『画史叢書』第一冊、上海人民美術出版社）四七頁。『貞觀公私画史』「隋恩覺寺、袁子昂画、在洛陽。隋空觀寺、袁子昂画、在長安」（『中国画学全書』（一）、上海書画出版社）一七五頁。
- (48) 小野勝年『歷代名画記』（岩波書店、一九三八年）二二三頁。
- (49) 羅世平「青州北齊造像及其樣式問題」（『美術史研究』第三期、二〇〇〇年）五一頁。
- (50) 『梁書』（中華書局、一九七三年、四五二）四五五頁。
- (51) 邱忠鳴「曹仲達与“曹家樣”研究」（『故宮博物院院刊』第五期、二〇〇六年）九一頁。
- (52) 長廣敏雄『歷代名画記2』（東洋文庫、一九七七年）九五～九六頁。
- (53) 『法書要録』（人民美術出版社、一九八四年）七六頁。
- (54) 『梁書』（中華書局、一九七三年）四五五頁。
- (55) 『後画録』（『中国書画全書』（二）、上海書画出版社、一九九三年）一七

八頁。

- (56) 邱忠鳴「曹仲達与『曹家樣』研究」〔《故宮博物院院刊》第五期、二〇〇六年〕一〇〇頁

- (57) 『歷代名画記』〔《画史叢書》第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕一九頁。

- (58) 長廣敏雄『歷代名画記1』〔東洋文庫、一九七七年〕九四頁。

- (59) 岡村繁『歷代名画記訳注』〔上海古籍出版社、二〇〇二年〕七八頁。

- (60) 長廣敏雄『歷代名画記2』〔東洋文庫、一九七七年〕六〇～六一頁。

- (61) 周曇妍と周研は同一人物かどうか、まだ明確になっていない。

- (62) それで、曹仲達と周曇妍の師とする塞北勒との繋がりはなくなる。

- (63) 『名画記』〔《画史叢書》第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕九二頁。

- (64) 『名画記』〔《画史叢書》第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕二〇頁。

- (65) 長廣敏雄『歷代名画記1』〔東洋文庫、一九七七年〕九八頁。

- (66) 『古画品録・続画品録』〔人民美術出版社、一九五九年〕。

- (67) 『古画品録・続画品録』〔人民美術出版社、一九五九年〕一頁。

- (68) 『古画品録・続画品録』〔人民美術出版社、一九五九年〕一〇～一一頁。

- (69) 南朝の中興について、宋文帝の元嘉の治（四二四～四五三）と斉和帝の中興年号（五〇一～五〇二）という両説がある（王伯敏『古画品録・続画品録』〔人民美術出版社、一九五九年、一〇頁〕。

- (70) 『名画記』〔《画史叢書》第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕八六～八七頁。

- (71) 『名画記』〔《画史叢書》第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕二二頁。

- (72) 『法書要録』〔人民美術出版社、一九八四年〕五～九頁。この『晋衛夫人筆陣図』は衛夫人が撰述したものかという問題についてまだ断定できないものの、『法書要録』の記録によれば、確かに書道筆法に関する文献であ

るとわかる。

- (73) 『名画記』〔《画史叢書》第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕二二頁。

- (74) 『名画記』〔《画史叢書》第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕九〇頁。

- (75) 『建康実録』〔中華書局、一九八六年〕六八六頁。

- (76) 『古画品録・続画品録』〔人民美術出版社、一九五九年〕一三頁。

- (77) 『感通録』〔《大正蔵》五二冊〕四二二頁b。

- (78) 『古画品録』には「伝移模写」とあるが、『名画記』には「伝模移写」と記されていて、両方とも同じ意味であると思う。

- (79) 『古画品録・続画品録』〔人民美術出版社、一九五九年〕一頁。

- (80) 宇佐美文理『古画品録』訳注〔《信州大学教養部紀要》二七期、一九九三年〕四頁。宇佐美氏は「模倣の問題」において、中国の文化史全体において「模倣」ということの意味と価値について論じている（『中国芸術理論史研究』創文社、二〇一五年）一五七～一七九頁。

- (81) 『唐朝名画録』〔《中国書画全書》（二）、上海書画出版社、一九九三年〕一六五頁。

- (82) 『古画品録・続画品録』〔人民美術出版社、一九五九年〕二七頁。

- (83) 『宣和画譜』〔《中国書画全書》（二）、上海書画出版社、一九九三年〕七二頁。

- (84) 『後画録』〔《中国書画全書》（二）、上海書画出版社、一九九三年〕一七八頁。

- (85) 『北史』〔中華書局、一九七四年〕二七五〇頁。

- (86) 『名画記』〔《画史叢書》第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕五頁。

- (87) 『益州名画録』〔四川人民出版社、一九八二年〕一一二頁。

- (88) 『続高僧伝』〔《大正蔵》五〇冊〕六九五頁a。

- (89) 『図画見聞志』〔《画史叢書》第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年〕六七頁。

(90) 『画継』(『画史叢書』第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年) 四六頁。

(91) 『名画記』(『画史叢書』第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年) 一五～一六頁。

(92) 『名画記』(『画史叢書』第一冊、上海人民美術出版社、一九八二年) 九頁。「六法」の把握程度について、『名画記』には張僧繇だけは「六法精備」で、また、陸探微は「六法備之」、衛協は「六法頗為兼善」、吳道玄は「六法俱全」、閻立本は「六法該備」と記されている。

〔図版出典〕

図1、2、3、4、7、8は筆者撮影。

図5 敦煌文物研究所編『中国石窟 敦煌莫高窟 三』(平凡社、一九八一年) 図版九四。

図6 奈良国立博物館、法隆寺、朝日新聞社『国宝 法隆寺金堂展 目録』(朝日新聞社、二〇〇八年) 一五三頁。

〔付記〕

本稿は第61回国際東方学者会議東洋美術史部会報告「『北斉画工』曹仲達の画学背景と画風・画業について」(二〇一六年五月)をもとに、新たに再構成したものである。貴重な御意見を下さった方々には改めてお礼の言葉を申し上げます。